LI.H
C

Estratto dalla Rivista Europea – Rivista Internazionale, 16 marzo 1879

3 1761 08836740 4

CHI FOSSE

IL

Cielo del Cane

PRETESO CIULLO D'ALCAMO

DI

N. apolune CAIX

FIRENZE
TIPOGRAFIA DELLA GAZZETTA D'ITALIA
Via del Castellaccio, N. 12 bis

1879

1887.
Ex libris Karl Vollmöller.
Merbitz. Leisnig.

CHI FOSSE

IL

PRETESO CIULLO D'ALCAMO

DI

N. CAIX

280166
24. 11. 32

FIRENZE
TIPOGRAFIA DELLA GAZZETTA D'ITALIA
Via del Castellaccio, N. 12 bis

1879

Estratto dalla Rivista Europea — Rivista Internazionale, 16 marzo 1879

I

Il nome

L'Allacci nella lettera agli Accademici della Fucina di Messina premessa alla sua Raccolta di poeti antichi scrive: « E se non si mette in dubio quello che si legge appresso Angelo Colocci, huomo in simili materie intendentissimo, il primo rimatore italiano, del quale se n'habbia memoria fu *Ciulo da Camo* che esso vuole chiamare *Celio Siculo.* » E poi più sotto nella Prefazione riporta il passo relativo del Colocci: « Io non trovo alcuno se non *Celio dal Camo* che tanto avanti scrivesse, quale noi chiameremo *Celio.* Costui dunque fu celebre poco dopo la ruina de'Gothi e scrisse in lingua italiana, o pur mistigando la italiana così scrisse.... » Qui l'Allacci si meraviglia che il Colocci volesse « mutare il nome di questo galantuomo, » osservando che i nomi si mutano solo quando presentino inconvenienti o di pronuncia o d'altro, inconvenienti che « in *Cielo* o *Ciullo* come altri scrivono » non hanno luogo, e aggiunge: « Tanto più che mutandosi il nome nè sapendosi detta mutazione potrebbe correre equivoco, e dubitarebbesi da molti se *Celio* o *Cielo* o *Ciullo* siano uno o più. » Qui dunque veniamo a sapere che il Colocci scrisse *Cielo* e *Celio;* e infatti il Monaci notò che nell' Indice degli autori del codice Vaticano 3793 di mano del Colocci, al n. LIV che corrisponde a quello del Contrasto si legge: *Cielo* 54. [1]) Dalle parole dell' Allacci stesso poi risulta che « altri scrivevano *Ciullo.* » Probabilmente egli alludeva con questo all'Ubaldini, il quale fu il primo che nei *Documenti d' Amore* di Francesco da Barberino ricordasse quel poeta chiamandolo *Ciulo di Camo*, una volta nell' Indice degli autori citati e un'altra volta nella « Tavola, » riferendosi egli pure alle carte

[1]) V. la Nota del Monaci nella Prefazione alle *Antiche Rime Volgari*, Bologna, 1875, p. XX ss.

del Colocci. [1]) Nel che è notevole che anche il resto del nome è qui mutato, poichè non abbiamo più *dal Camo* ma *di Camo*. Il bello si è che l'Allacci stesso mentre si lagna del Colocci che modificava *Cielo* in *Celio*, e teme che dalla moltiplicità delle forme del nome avessero a nascere equivoci scrive poi indifferentemente ora *Cielo da Camo* (p. 34), ora *Ciulo da Camo* (Lett. cit.), ora *Ciulo dal Camo* (p. 21), e anzi avendo egli cominciato a pubblicare il Contrasto a p. 287 col secondo nome, lo lasciò interrotto alla prima strofa, e lo ripubblicò con altra lezione sotto il terzo nome a p. 408. Queste differenze di nome che troviamo nelle due varianti del Contrasto erano esse già nelle due copie che aveva innanzi a sè l'Allacci? Quanto alla seconda copia si può rispondere risolutamente di no, poichè è certo che per questa l'Allacci si è servito del codice Vaticano da cui si allontanò solo per aver male letto molte parole. Ma neppur rispetto alla prima è ammissibile che egli trovasse il nome di *Ciulo* nel ms., poichè tutto fa credere che il frammento da lui pubblicato a p. 287 egli lo abbia tratto dalle carte stesse del Colocci, e precisamente di là donde trasse il periodo citato più sopra in cui il poeta è detto *Cielo dal Camo,* tanto più che egli aggiunge essere *Ciulo* una variante usata da altri. In ciò egli deve dunque aver seguìto l'Ubaldini, il quale del resto si vede aver tratto il nome da quel passo medesimo, poichè l'unica citazione del Contrasto ch'egli dà nella « Tavola » sotto il nome di *Ciulo* è di un verso della prima strofa che era la sola riportata dal Colocci, mentre altrove, citando parole del Contrasto, le cita sotto il nome di *Sicolo*, prendendo per isbaglio come nome d'autore il titolo che il Colocci aveva dato ad una sua raccolta di voci di poeti antichi. Il che prova dunque che l'Ubaldini non conosceva del Contrasto altro che quello che aveva trovato nelle carte del Colocci, e che secondochè egli aveva trovato questo o quel passo sotto il nome di *Cielo* o nella raccolta intitolata *Il Sicolo*, egli ne fece autore un *Ciulo* o un *Sicolo*. Ora se l'Ubaldini non sapeva intorno all'autore del Contrasto niente di più di quello che aveva letto nel Colocci, è chiaro che la variante *Ciulo* per *Cielo* non proviene da alcun ms. ma è dovuta ad un arbitrio o meglio ad una svista dell'Ubaldini, che lesse male o in fretta nelle carte del Colocci.

---

[1]) Così nell'Indice: « *Ciulo di Camo* antichissimo rimatore siciliano di cui cita un fragmento Monsignor Angelo Colocci. » Il Gaspary, *Die Sicilianische Dichterschule*, p. 123, dopo aver detto che il nome di *Ciullo d'Alcamo* « dovrà ben presto scomparire dalla storia letteraria, » soggiunge: « Del resto però esso non è un'invenzione dell'Allacci, come pensò il Caix. » Veramente io non ho detto che fosse « un'invenzione, » ma « un'arbitraria alterazione » dell'Allacci. Sebbene questi non fosse il primo ad usare quel nome, pure avendo egli veduto gli appunti del Colocci e conosciuto quale ne era la forma secondo quest'ultimo, egli ha pur sempre la sua parte di responsabilità nell'alterazione, dato che veramente il Colocci abbia sempre scritto *Cielo* e non altrimenti.

Non meno incerta è la forma della seconda parte del nome. L'Allacci scrive ora *dal Camo* ora *da Camo*, e l'Ubaldini *di Camo*. Probabilmente il Colocci stesso come scriveva *Cielo* e *Celio*, così non avrà badato molto al minuto nella seconda parte scrivendo ora *dal* ora *da Camo*, e l'Ubaldini avrà stimato indifferente sostituire il *di* al *da* come particella indicante origine o provenienza. Uno spoglio minuto delle carte del Colocci, a cui so attendere da tempo il Monaci, porrà forse in chiaro se egli usasse per questa parte del nome soltanto una delle forme od ambedue, e se le varianti dell'Allacci e dell'Ubaldini siano del tutto arbitrarie. Una cosa è certa per me, che in questa forma del nome si nasconde un equivoco. Nè *Cielo* è forma di nome usata, nè alcuno ha mai saputo dire che luogo sia *Camo* o che significhi codesta parola. Inoltre nessuna notizia nè tradizione viene a conferma che un poeta così chiamato sia mai esistito, nè in alcun codice figura un tal nome in capo ad alcun componimento poetico. L'equivoco del Colocci si fa ancor più manifesto quando egli dice che « *Cielo* fu celebre dopo la ruina de' Gothi. » Per Goti alcuni intendono qui i Normanni, altri gli Svevi; ma in un caso e nell'altro la confusione d'idee del Colocci è evidente. E dove sono gli indizî di siffatta pretesa celebrità e su che sarebbesi fondata, se nessun codice rimastoci ne conserva il nome, se niun componimento abbiamo a lui attribuito, nè alcuno dei contemporanei, nè Dante stesso, che pur nomina tanti altri, ne fa menzione? Pure l'occasione di ricordarlo non mancava a Dante che cita nel *De Vulg. Eloq.* un verso del Contrasto; nè certo avrebbe lasciato, se si fosse trattato di un celebre poeta, di dircene il nome. Insomma è più che lecito dubitare di una notizia così sospetta, data in modo così confuso e non confermata da alcun altro indizio. D'altra parte se non è ammissibile che uno studioso e un valentuomo come il Colocci, che passò la vita raccogliendo, copiando e spogliando codici, inventasse di pianta quel nome e quelle notizie, e se quel suo lavorare modesto e indefesso lo salva da ogni sospetto di prevenzione partigiana, non v'ha dubbio che il critico abbia il dovere d'andar cauto nell'accettare dati e notizie raccolte così in fretta e alla rinfusa, in tempi di critica bambina, quando gli studi di storia letteraria e di critica paleografica e filologica erano appena sul nascere. I continui errori di lettura in cui ora vediamo essere caduti col Colocci tutti quei valentuomini che cominciarono a spogliare e a copiare testi antichi, ci hanno oramai abituato a non accettar nulla d'importante per ciò che riguarda i problemi più oscuri delle origini letterarie, prima di aver fatto dal canto nostro tutto il possibile per riscontrare e verificare quello ch'essi ci tramandarono. Lasciando poi stare le così frequenti imposture e falsificazioni, è certo che anche i più onesti raccoglitori non erano gran fatto teneri di quella scrupolosa esattezza, di cui solo una critica

più raffinata ha potuto far sentire l'assoluta necessità; e così al Colocci non pareva che fosse cosa d'importanza alcuna il precisare se un poeta si chiamasse *Cielo* o *Celio*, come l'Ubaldini, che era dei più accurati, credè indifferente scrivere *di* o *da Camo*. Tutto perciò fa credere che in quel falso nome dato all'autore del Contrasto ci sia uno sbaglio o un equivoco che è dovere della critica mettere in chiaro.

Ora poichè la copia del Contrasto posseduta dal Colocci pare perduta, e l'unica copia che ci rimane è sfortunatamente anonima, quali mezzi abbiamo noi per argomentare con più o meno probabilità l'autore di un componimento? Anzitutto i dati che offre il componimento stesso, cioè gli indizî che dà sulla patria o sulla vita dell'autore, il carattere letterario, lo stile e la lingua ecc. Ma oltre a questi criterî che sono sempre abbastanza vaghi, lo studio dei nostri canzonieri e del loro modo di formazione me ne suggerisce un'altro che in certi casi può essere decisivo, cioè quello del posto che ad una canzone è stato assegnato in un canzoniere. Da quest'ultimo criterio perciò come dal più importante comincerò la ricerca, tanto più che ciò mi porgerà occasione a esporre qui alcune mie osservazioni sui nostri codici, che non saranno forse inutili per chiarire l'origine del celebre codice Vaticano 3793.

II

Il codice Vaticano 3793 e il Laurenziano Rediano 9. Di una loro comune fonte perduta.

L'ordine del codice Vaticano è il seguente:

1-9. Notaro Giacomo.
. . . . . [1])
18. Notaro Giacomo.
17 e 19. Ruggieri d'Amici.
20-21. Tommaso di Sasso di Messina.
22-23. Guido delle Colonne di Messina.
24. Re Giovanni.
25. Odo delle Colonne di Messina.
26. —
27-34. Rinaldo d'Aquino.
35. Arrigo Testa da Lentino.
36. Paganino da Sarzana.
37. 38, 40. Pier delle Vigne. [2])
39. Stefano di Pronto notaro di Messina.

[1]) Anche le Canzoni mancanti, di cui però l'Indice ci ha serbato il primo verso, erano certo attribuite nell'antica raccolta seguita dal copista del cod. Vaticano al Notaro Giacomo, poichè la parte del Laurenziano che vedremo più sotto seguire la stessa tradizione dà il n. 16 sotto il nome di Giacomo, e fa seguire il n. 14 immediatamente al n. 9, benchè per uno sbaglio affatto eccezionale non vi premetta il nome. Noto ancora che il n. 9 ha secondo questo codice due strofe di più che quindi dovevano essere nel primo dei fogli mancanti al Vaticano.

[2]) Più regolarmente il Laurenziano attribuisce il n. 39 a Pier delle Vigne e il n. 40 a Stefano.

41. Jacopo d' Aquino.
42-47. Jacopo Mostacci.
48. Re Federigo.
49-50. Ruggierone da Palermo.
51. Imperatore Federigo.
52-53. —
54. *Rosa fresca aulentissima.*
55-62. Giacomino Pugliese.
63. Ruggieri Pugliese.
61-77. —
78-83. Mazzeo di Ricco da Messina.
84. Re Enzo.
85-86. Parzivalle Doria.
87-88. Compagnetto da Prato.
89. Ser Osmano.
90-93. Neri de' Visdomini.
94-96. —
97. Neri Poponi.
98-103. —
104-106. Guido Guinicelli di Bologna.
107. Nascimbene di Bologna.
108-109. Tommaso da Faenza.
110-111. Tiberto Galliziani di Pisa.
112. Galletto di Pisa.
113. Leonardo del Guallacca di Pisa.
114. Betto Mettifuoco di Pisa.
115. Ciolo della Barba di Pisa.
116. Folcacchieri di Siena.
117. Bartolomeo Mocari di Siena.
118. Cacca di Siena.
119-126. Bonagiunta da Lucca.
127-131. —
132-165. Guittone d' Arezzo.
166. Don Arrigo.
167. —
168. Folco di Calavra.
169-70. —
171-174. Carnino Ghiberti di Firenze.
175-176. Pietro Morovelli di Firenze.
177. Rinaldo d' Aquino.
178-179. Guglielmo Beroardi.
180. Incontrino de' Fabrucci di Firenze.
181. Brunetto Latini di Firenze.
182-185. Bondie Dietaiuti.
186-187. Pacino di Ser Filippo di Firenze.
188. Palamidesse di Firenze.
189-191. Terino da Castello fiorentino
192-193. Fenfo del Buono Guido Neri di Firenze.
194. Monaldo da Sofena.
195. Filippo Giraldi di Firenze.
196. Alberto da Massa di Maremma.
197. Mastro Francesco di Firenze.
198-99. Frate Ubertino.
200-260. Chiaro Davanzati di Firenze.
261. Ciacco dell' Anguillaia di Firenze.
262-268. —
269. Baldo da Passignano.
270-277. —
278-281. Mô. (Monte Andrea di Firenze).
282. Tommaso da Faenza (Risposta).
283-284. Mô.
285. Chiaro Davanzati (Risposta).
286-289. Mô.
290-292. —
293-294. Bonagiunta da Luca.
295. Neri.
296. Lapuccio Belfradelli.
297. Polo Zoppo da Bologna.
298-300. —
301. Neri de' Visdomini.
302. —
303. Monte.
304. —
305. Guido delle Colonne.

Il rimanente 306-324 contenente, tra le altre, canzoni di Panuccio del Bagno e una di Dante è scritto d'altra mano più recente.

Anche la serie dei Sonetti (f. 111 ss.) si apre con quelli di Notar Giacomo (327 e 329-334) preceduti da due dell'Abate di Tivoli (236 e 328); indi seguono alcuni di Ugo di Massa di Siena, di Megliore degli Abati, di Chiaro Davanzati, e parecchi anonimi, finchè si giunge alla lunga serie di quelli di Guittone (404-478) e degli altri poeti toscani, principalmente fiorentini, quali Chiaro Davanzati, Monte Andrea, Rustico di Filippo ecc. Notevole che i Sonetti dei poeti più fecondi sono dati a più riprese; di Guittone abbiamo due serie (404-478 e 701-719)

e così di Chiaro (543-600 e 720-759) e di Monte (604-620 e 862-880) e benchè in minori proporzioni anche di altri.

Chi bene osservi, l'ordine è tutt'altro che fortuito. C'è anzitutto una prima grande divisione di Scuole. Precedono i poeti della Scuola Sicula (presa nel suo più largo senso), seguono quelli di Scuola Bolognese, indi vengono i Toscani. Anche nel seno di ciascuna Scuola si nota nel complesso un'assai regolare distribuzione. Tra quelli della prima Scuola vengono primi i veri Siciliani (Giacomo da Lentino, poi i Messinesi Tommaso di Sasso, Guido e Odo delle Colonne), indi quelli delle altre Provincie del Mezzogiorno (Rinaldo e un Jacopo d'Aquino, Pier delle Vigne, Giacomino e Ruggieri Pugliese), e per ultimi quelli del resto d'Italia (Compagnetto da Prato, Parzivalle Doria che si può ritenere genovese, Neri Poponi e Neri de'Visdomini probabilmente toscani). Della Scuola bolognese vien primo il Guinicelli, poi Nascimbene, indi Tommaso da Faenza. Tra i poeti toscani prima quelli di Pisa, poi quelli di Siena, indi Bonagiunta da Lucca, Guittone d'Arezzo e per ultimi i Fiorentini. Certo vi sono qua e là eccezioni ed anomalìe, ma non molte. Le principali si notano naturalmente per i poeti del primo periodo, e in parte si spiegano coll'incertezza della tradizione e colla difficoltà di classificare certi poeti. Così le canzoni dei principi, come re Giovanni, Federigo, Enzo e Don Arrigo si veggono distribuite un po'a caso. Di altre eccezioni, tra cui è principale la collocazione delle poesie di Mazzeo Ricco da Messina dopo quelle dei Pugliesi, come anche dell'interpolazione di alcune serie di canzoni anonime tenterò altrove la spiegazione. Ma nel complesso si può dire che i notati criterî di distribuzione sono abbastanza osservati. Più rigoroso ancora è l'ordine dato alle canzoni nel seno di ciascun gruppo. Il copista non va mai saltuariamente, ma riunisce sotto a ciascun nome tutti i componimenti che trova ad esso attribuiti. Le eccezioni a questa regola sono così rare, che si può ritenere che dove la serie delle canzoni di un poeta si trova intramezzata da quelle di altri, ciò è avvenuto per mera inavvertenza o scambio di nome. Così si vede essere accaduto per le canzoni di Pier delle Vigne, l'ultima delle quali (n. XL) sarebbe divisa dalle altre da una di Stefano di Pronto (n. XXXIX), mentre il codice Laurenziano serba quest'ultimo nome al n. XL e attribuisce il n. XXXIX a Pier delle Vigne secondo la giusta distribuzione.

Ma l'ordine delle canzoni del codice Vaticano è esso dovuto al copista del codice o proviene da copie anteriori? Quì il confronto del codice Laurenziano Rediano 9 mostra che, per la prima parte almeno, il copista ha seguito così nell'ordine dei poeti come in quello delle loro canzoni una più antica raccolta. Il Laurenziano consta in ciascuna delle sue partizioni di due strati, a così dire, ben distinti. Così in quella delle Canzoni (ff. 41-105) si distinguono chiaramente due parti; l'una più

antica senza alcuna relazione col codice Vaticano; un'altra un po' più recente (del principio del sec. XIV; ff. 99-105) che invece è con questo in istretta relazione così per la scelta e l'ordine delle poesie e per i nomi dei poeti che per l'ortografia. Qui la lezione dei due codici concorda mirabilmente, perfino negli errori e nelle storpiature. Vi sono intere canzoni, come quelle di Tommaso di Sasso, che quasi non presentano da un codice all'altro differenza di sorta, neppure ortografica. Prendendo poi i numeri indicanti la successione dei componimenti nell'uno e nell'altro codice avremo:

Vat.	Laur.	
4	109	Notaro Giacomo
5	110	
6	111	
9	112	
14	113	
16	114	
20	115	Tommaso di Sasso
21	116	
23	117	Guido delle Colonne
29	119	Rinaldo d'Aquino
34	120	
38	121	Piero delle Vigne e Stefano di Pronto
39	122	
40	123	
42	124	Jacopo Mostacci
56	125	Giacomino Pugliese

Come si vede, i due codici vanno anche in questo di conserva; le due serie hanno lo stesso ordine di successione così per i poeti come per le canzoni di ciascuno e differiscono solo in ciò che il Vaticano comprende un numero molto maggiore di canzoni, sicchè quelle che nel Laurenziano si succedono senza interruzione, sono nel Vaticano intramezzate da altre. Se a questo si aggiunge la grande conformità nella lezione e nel sistema ortografico, si vede facilmente che le relazioni notate tra i due codici non possono essere casuali. Convien supporre o che l'uno provenga dall'altro, o che ambedue provengano da una fonte comune. Ora che il Vaticano provenga dal Laurenziano non è possibile, poichè questo non offre che una piccola parte del materiale di quello, e non poteva quindi determinarne nè l'ordine nè l'ortografia. Che il Laurenziano provenga dal Vaticano non è meno difficile ad ammettere, poichè abbiamo veduto che in un punto il Laurenziano offre un ordine più corretto che il Vaticano, ed è qui da aggiungere che in un altro punto se ne scosta totalmente, cioè per il posto della canzone *Oi lasso non pensai*, che nel Laurenziano occupa il n. 118 e segue subito alla canzone di Guido delle Colonne, mentre nel Vaticano la troviamo trasportata più in giù al n. 49, dopo

le canzoni di Jacopo Mostacci e di re Federigo. Si notano poi qua e là, malgrado il mirabile accordo dei due codici, nel Laurenziano alcune buone varianti e forme arcaiche mancanti al Vaticano, che accennano ad una fonte più antica. [1]) È quindi a ritenere che i due copisti abbiano avuto innanzi una stessa raccolta, da cui quello del Laurenziano, per riempire i pochi fogli ancora disponibili, scelse solo alcune canzoni dei più rinomati poeti come lo spazio gli permetteva, mentre quello del Vaticano la riprodusse forse tutta quanta, e ne fece il fondamento della prima parte della sua, di quella parte cioè che doveva contenere i poeti meridionali. E poichè l'ultima canzone del Laurenziano è la LVI del Vaticano, cioè la seconda di quelle di Giacomino Pugliese, quella prima raccolta doveva giungere secondo ogni probabilità almeno fino alla canzone di Ruggieri Pugliesi, cioè al n. LXIII.

Esisteva dunque una raccolta di poeti della scuola sicula compilata certamente nel secolo XIII, che doveva avere l'ordine e in parte almeno l'ortografia del codice Vaticano, e in cui, come in parecchie delle provenzali, erano state riunite e coordinate le piccole raccolte speciali di

---

[1]) Noto qui alcune delle più notevoli differenze di lezione. Varî passi inintelligibili od oscuri nel Vaticano, si chiariscono col Laurenziano:

		Vat.	Laur.
V,	43	*non sira*	*non salda (: Isalda)*
»	62	*mi ci confondo*	*ti confondo*
»	64	*voli comi*	*vollio con mi*
»	71	*lo mi che comento*	*lo mi core con meco*
»	87	*si mi sdura*	*in me dura*
»	111	*servire a chi a senza*	*servire a piagenza*
XXI,	3	*m' a una donna*	*ad una donna*

Alcune forme arcaiche sono rammodernate nel Vaticano:

		Vat.	Laur.
IV,	2	*com'*	*con*
»	13	*resembri*	*resenbli*
V,	31	*agua*	*aigua*
XX,	45	*aqua*	*aigua*
XXIII,	54	*lo fiore*	*la fiore*

Dopo il v. 16 della canzone V, il Laurenziano ha un verso di più che mi pare richiesto dal senso:

In voi 'maginando
L'amor c 'agio in voi
Lo cor mi distringe....

In altri passi ancora la lezione del Laurenziano è preferibile. Ma basta il già detto per mostrare che l'uno non può essere copia dell'altro.

Maggiori particolari sulle relazioni dei due codici nel mio libro di prossima pubblicazione: *Origini della lingua poetica italiana studiate nei più antichi manoscritti.* Firenze, 1879.

ciascun poeta e di ciascuna scuola. Ognuno vede subito che in una collezione siffatta, il posto che una canzone occupa nella serie non può mai essere casuale, ma deve avere la sua ragione in qualche tradizione che attribuiva la canzone a questo o quel poeta. Pertanto l'ordine doveva variare secondo le diverse tradizioni. Così la canzone *Blasmomi de l'amore*, che tanto il Laurenziano che il Magliab. Palatino 418 attribuiscono a Rinaldo d'Aquino, avrebbe dovuto figurare nella prima parte del Vaticano; ma invece la troviamo più giù nella serie toscana, poichè il raccoglitore seguì la tradizione che l'attribuiva a un Tiberto Galliziani di Pisa. Con questo abbiamo nel posto assegnato ad una canzone un primo indizio per argomentare l'autore o almeno la scuola a cui secondo il raccoglitore esso apparteneva, quando nel codice manchi il nome. Perocchè l'avere il raccoglitore riunito la canzone con altre di un dato autore, induce a credere ch'egli avesse così trovato in copie anteriori, o che così volesse la tradizione da lui seguita. Questo però non può valere che per le canzoni anonime isolate o a piccoli gruppi, per le quali l'omissione del nome potè provenire da dimenticanza o da cause affatto accidentali, non per le serie di canzoni anonime alquanto lunghe che occupano nelle raccolte certi posti determinati, e in cui l'omissione dei nomi non è punto casuale, ma ha, come mostrerò altrove, in diverse cause la sua spiegazione. Tuttavia anche per queste serie il posto assegnato loro nel codice dà in generale indizio se non degli autori, della scuola a cui appartenevano.

Le cose dette fin qui hanno per il Contrasto un valore anche maggiore. È certo che se non fossero state ragioni speciali, un componimento così singolare e diverso da tutti gli altri avrebbe dovuto avere un posto a sè alla fine o al principio di una data serie, o andare almeno insieme ad altri componimenti di indole affine, ma non sarebbe stato messo così nel bel mezzo della raccolta dei poeti siculi, tra un *Discordo* e un *Compianto*. Il posto del Contrasto fu dunque suggerito al raccoglitore dal criterio più generale che abbiamo veduto aver regolato la sua raccolta, cioè da quello dell'autore o della scuola da cui uscì quella poesia. E poichè il Contrasto occupa il n. LIV sarà lecito tentare di cercarne l'autore tra quelle dei nn. LIII e LV, poichè esso poteva tanto chiudere che aprire la serie delle poesie di un autore, e la dimenticanza del copista o quel qualunque altro accidente a cui si deve l'omissione del nome, potè aver luogo tanto in principio che alla fine della serie.

Ma notevole è che anche i due componimenti che precedono non portano nome d'autore; ciò che complica non poco la questione. A chi apparterranno questi due numeri? Allo stesso autore del Contrasto o ad un altro? Al poeta che precede o a quello che segue? Il Valeriani, il Trucchi ed altri editori sogliono in generale attribuire le canzoni

anonime all'ultimo poeta nominato; e così in questo caso il Valeriani pubblicò i nn. LII e LIII sotto il nome di Federigo, perchè a questo è attribuito nel codice il n. LI. Certamente è falso e pericoloso il credere che il solo posto sia criterio sicuro, massime quando si tratti non di una ma di più canzoni, ed affatto arbitrario per le ragioni dette è poi l'attribuire sempre il componimento anonimo al poeta che precede. Ma il sistema di quegli editori prova come non fosse loro sfuggito di quanto momento sia il posto occupato da una canzone in un codice ordinato per poeti e per scuole com'è il Vaticano. Solamente siffatto criterio non basta, ma vuole essere sussidiato da altri non lievi indizî, dai quali pure dipenderà la decisione se il componimento spetti al poeta che precede o a quello che segue. Il contenuto della canzone, le particolari allusioni, il suo carattere letterario, la forma, le espressioni, sono tanti criterî ausiliarî di molto peso, massime quando si tratti non di una poesia scolorita e convenzionale, e di poeti che si copiano l'un l'altro, ma di un componimento singolare nel suo genere, e d'un poeta che ha una spiccata individualità che lo distingue nettamente dai contemporanei, com'è appunto nel caso presente. I nn. LII, LIII, LIV stanno tra una canzone attribuita a Federigo e l'intera serie delle canzoni di Giacomino Pugliese. Questo è un primo indizio per supporre che il raccoglitore abbia trovato quei tre componimenti insieme con quelli o del primo o del secondo poeta. Ma il decidere se ciò veramente sia e quale dei due poeti sia l'autore, dipenderà dal risultato dell'esame degli accennati indizî sussidiarî.

III

La Canzone (Discordo) LIII e le poesie di Giacomino Pugliese.

Abbiamo qui avanti a noi un poeta che è certo, tra tutti quelli del primo periodo, il più originale e il più spontaneo così per il carattere realistico e popolare de' suoi canti, come per certe forme, immagini ed espressioni caratteristiche, ch'egli usa e ripete con predilezione, e che fanno di lui un poeta ben distinto e facilmente riconoscibile. Una prima bella occasione di raffronti ce la porge il n. LIII che è un *Discordo*. È questo un genere di componimento rarissimo, tantochè nelle prime 100 canzoni finora pubblicate del codice, non se ne trovano che due altri esempi oltre a questo. Ma di questi due esempi uno appartiene a Giacomino, che dunque si vede avere coltivato siffatto genere; ed anzi tra le canzoni di questo poeta una ve n' ha, la LXII, a versetti brevi e a rime vicine che arieggia un pò l'andamento del *Discordo,*

come si può vedere dal confronto di alcuni versi di quella canzone con altri del *Discordo* di cui parliamo:

Discordo N. LIII	Canzone LXII
Sento	Alor t'êi, bella
Da vo' bella	In mia balia
Rosa tenerella	Rosa novella
Non mi ribella	Per me temia.
Vostra amanza	V. 37 s.
V. 83 s.	

Si vede da ciò che al nostro poeta era gradita e familiare codesta forma, che meglio s'accordava col tono libero e popolare della sua musa, e sarà subito un buon argomento per cominciare con Giacomino anzichè con Federigo i nostri confronti, e per pigliare anzi le mosse dai due *Discordi* nei quali, se l'autore è il medesimo, non tarderà a rivelarcisi, poichè la natura identica delle due poesie condurrà senza dubbio il poeta suo malgrado alla ripetizione de' suoi motivi favoriti. E poichè c'è un'altro *Discordo* del Notaro da Lentino, si potrà col confronto di questo vedere fino a qual punto le somiglianze possano spiegarsi colla natura del componimento e quali richiedano invece una diversa spiegazione.

Cominciamo dunque a raffrontare il n. LIII col *Discordo* e cogli altri componimenti di Giacomino.

Anzitutto notiamo il ripetersi di alcune espressioni favorite di Giacomino, che spesso chiama la sua donna *rosa*, *stella*, e cogli epiteti di *bionda* e di *bella*. È vero che sono queste espressioni generiche; ma in nessun poeta tornano così spesso e sotto forme così determinate.

n. LIII.	Giacomino
V. 20. Rosa di maggio Colorita e fresca.	LVII, 68. Rosa fresca.
» 57. Rosella...	» 41. Aulente rosa col fresco colore.
» 85. Rosa tenerella.	LXII, 39. Rosa novella
—	» 65. Fiore di rosa.
» 88. Chiara stella.	—
» 142. Istella d'albore.	LXII, 1. Isplendiente Stella d'albore.
—	—
» 89. Bionda testa.	LVII, 29. Per voi bionda. » 57. Blondetta piagente.

Ma siffatte generiche espressioni, per quanto caratteristiche, non proverebbero per sè stesse gran cosa, se non fossero accompagnate da altre molto più determinate, la cui identità sarebbe difficilmente spiegabile in altra guisa che coll'identità dell'autore. Così le seguenti in cui gli stessi concetti sono espressi colle stesse parole e colle stesse rime.

n. LIII.	Giacomino
V. 103. Che nessuna pare Di bellezze	LVII, 41. Di bellezze E d'adornezze

V. 103. Nè d'altezze Null'omo po' trovare.	... Vostra par non ò trovata.
» 140. Di tutte adornezze Tue bellezze Danno splendore.	» 88. Reina se' d'adornezze ... Messo m'à in smagamento Le vostre bellezze.

E vi ha di più. Una particolare nota di Giacomino è il frequente accenno alle sue avventure, e il ricordare i momenti felici passati colla sua bella. In un luogo egli ricorda *la sera in cui fu serrato in dolce prigione* (LIX, 24), in altro rammenta alla sua bella com'ella discese tra le sue braccia da una finestra:

Membrando ch'êi te, bella, a lo mio brazzo
Quando sciendesti a me in diporto
Per la finestra de lo palazzo.

LXII, 34.

E più volte accenna a simiglianti circostanze e sempre con termini molto determinati. Anche qui l'identità di questi accenni nel *Discordo* LIII salta agli occhi d'ognuno.

n. LIII	Giacomino
V. 91. Siavi rimembranza Lo diporto Laond'io porto Gioia ed allegranza.	LXII, 10. Bella, or ti sia Rimembranza La dolze dia E l'allegranza Quando in diportanza Istava con vui.
» 132. A voi madonna... Cui diedi mia intendanza Quando amboduc Stavamo in allegranza.	» 61. Di me, bella, vi sia rimembranza. » 8. Or ti rimembri, bella, la dia Che noi fermammo la dolce amanza.

A questo si aggiunga il ricorrere di certe frasi e modi:

n. LIII.	Giacomino
V. 87. Non mi si ribella Vostra amanza.	LVII, 69. Mentre vivo a voi non son rubello.
» 131. A cui mi sono arrenduto? A voi, madonna...	LVII, 83. Fina donna, a voi m'arrendo. LVIII, 19. Ma faccia che le piace ch'io m'arrendo A sua merzè...

Certe combinazioni di rime e di versi:

n. LIII.	Giacomino
» 79. A l'amore A tutt'ore..	LVII, 71. Per vostro amore A tutt'ore...

Il continuo trapasso dal tono cortigiano al famigliare che si rivela nello scambio del *tu* e del *voi*:

Bella, di poi
C' a lo verdero
Ti vidi imprimero,
Così fui conquiso
Di *voi,* piagente.
. . . . . .
Siavi rimembranza
Lo diporto . . . .
Tu c' avanze ecc.

e in Giacomino:

Tuttor la dolze speranza
Di *voi* donna mi conforta
Membrando la *tua* sembianza.
LVI, 1.

E fals' è la *tua* leanza
Quella che *voi* mi mostraste...
LIX, 22.

Certo alcune di codeste somiglianze si spiegherebbero sia colla natura del componimento, sia colla povertà del comune formulario poetico, sia coll' identità delle situazioni. Ma qui esse sono troppo numerose e caratteristiche, e si cercherebbero invano in alcun altro poeta del tempo tante coincidenze e lo stesso frequente ricorrere di espressioni così determinate. Nella canzone VII che è similmente un *Discordo* di Notaro Jacopo da Lentino le somiglianze colla LIII non vanno più in là di quello che portava con sè naturalmente l' identità del genere; ma indarno vi si cercherebbe alcuna delle notate espressioni e forme che non sono solo nel *Discordo* ma in tutti i componimenti di Giacomino, neppure la nota per sè stesso meno importante dello scambio del *tu* col *voi*. Insomma chiunque legga e confronti i due *Discordi* non potrà che attribuirli ad uno stesso autore.

IV

Il Contrasto e le poesie di Giacomino Pugliese

Secondo le cose dette dunque il Contrasto verrebbe a trovarsi tra due poesie di Giacomino Pugliese, e così cresce già non poco la probabilità che esso possa essere opera dello stesso poeta. Ma altre notevoli coincidenze soccorrono subito a conferma di codesta ipotesi, cioè la forma pugliese del Contrasto e l' essere in esso rappresentata una scena che si suppone accaduta in Puglia.

Che la forma del Contrasto sia stata in origine pugliese lo provano e le testimonianze storiche e le ragioni filologiche. Le copie a noi note direttamente e indirettamente dànno codesta forma: il codice Vaticano, la copia del Colocci e certamente anche quella veduta da Dante. È vero che questi nel *De Vulg. Eloq.* I, 12, volendo dare un saggio dei difetti del dialetto siciliano, *quod proditur a terrigenis mediocribus*, cita un verso del Contrasto; ma lo cita, per concorde testimonianza dei tre codici del *Vulg. Eloq.*, in forma non diversa (tranne la prima parola) da quella che dà il codice Vaticano:

Traggemi d'este focora se t'este a bolontate.

Ora non potendosi credere che Dante non sapesse distinguere il pugliese dal siciliano, è da supporre che egli così facesse perchè non aveva alle mani alcun testo in ischietto siciliano, onde si dovè contentare di citare un verso in un dialetto molto affine, che del resto bastava al suo scopo di dare esempio di parlare lento e strascicante ch'era il difetto ch'egli rimproverava al siciliano. A ciò sembra accennare anche quell'*ut puta* che egli vi premette e che qui varrebbe « come a un dipresso ecc. » Della stessa opinione è in fondo il D'Ancona: « La poesia di Ciullo doveva esser nota al poeta fiorentino in quella forma all'incirca nella quale è a noi pervenuta; e l'intenzione di Dante, citando quel verso, era di dare un'idea dei prolungamenti proprî al dialetto da lui scartato e condannato, sicchè eragli indifferente se la parola *volontà* avesse forma di *bolontate* o *voluntati*, se *fuocora* fosse *focora* o *focura*. » Comunque sia di ciò, è fuori di dubbio che Dante trovò nei codici il Contrasto quale ora lo abbiamo; ed è questa già per sè una prova ch'esso era stato così scritto in origine, poichè i codici veduti dal grande poeta erano certo del secolo XIII, e perciò di poco posteriori se non contemporanei all'autore del Contrasto, che non poteva quindi ancora aver subìto notevoli variazioni di forma. Gli altri argomenti addotti per provare un primitivo testo siculo non sono che sforzi fatti per conciliare la supposta sicilianità del poeta colla forma pugliese della poesia. [1])

---

[1]) V. *Rivista di filol. rom.* II, 177, ss. Il prof. D'Ovidio (*Saggi critici*, Napoli 1879, p. 511 ss.) ha ultimamente cercato di confutare la dimostrazione da me data dell'origine pugliese del Contrasto con un articolo che mi ha fatto alquanto meraviglia. Mostrerò a suo luogo a che si riducano le sue obbiezioni rispetto alla questione dell'origine della lingua letteraria. Qui due sole parole sul problema che ora ci occupa. Egli dice che io non ho trovato che una sola forma pugliese nel Contrasto, cioè il condizionale in *-ara -era* perchè tutte le altre si spiegherebbero come forme siciliane alterate dal copista toscano. Ma come spiegare l'*ie* in posizione che proviamo in *castiello*, *manganiello* che è affatto pugliese? E l'uso così generale del *b* per *v*? Certamente dei *b* per *v* s'incontrano in ogni dialetto, ma un'applicazione così generale di quel mutamento quale tro-

Anche la scena si suppone avvenuta, come dissi, nella Puglia, poichè il poeta dice nella strofa V:

Non mi toccára patreto per quanto avere à'n Bari,
Una defensa mettoci di dumilia agostari.

---

viamo nel Contrasto è principalmente pugliese, e ciò che costituisce il carattere d'un dialetto è appunto lo sviluppo maggiore o minore di certe tendenze. E l'*e* atono per *i* come in *avereme*, *toccareme* (che così si deve scrivere) è forse meno estraneo al vero toscano che al siciliano? Per me queste forme non possono attribuirsi in alcun modo ad un copista toscano, e la loro esistenza nel testo sarebbe inesplicabile se l'autore non fosse stato un pugliese. Il bello si è che mentre il D'Ovidio napoletano non vede le forme pugliesi del Contrasto, egli vi scopre poi una forma « che non è di nessun dialetto al mondo. » E qual è questo mostro? Nientemeno che *cierca* e *ciercato!* Il D'Ovidio ha preso sul serio quel dittongo *ie* e non ha veduto che l'*i* è qui segno ortografico che accompagna il *c* e *g* palatale, e che il copista come scrive sempre *facie*, *pacie* per *face*, *pace* e simili, così anche *cierca* ecc.

Peggio è ancora quello che il D'Ovidio dice sul condizionale in *-ara -era*. Certo questa forma gli dà molta noja poichè basta per sè stessa, come notai già, a distruggere l'ipotesi dell'origine siciliana del Contrasto. Ma il D'Ovidio vuole che anch'essa sia forma siciliana, sempre per quel pregiudizio che gli fa confondere il possibile col reale. Ma che mezzo abbiamo noi per sapere se una forma appartiene a un dialetto? Consultare i testi e l'uso. Ora il D'Ovidio non ha alcun diritto di contraddire a quello che io scrissi prima di aver trovato quella forma in ischietti testi siciliani antichi o moderni. Le forme addotte da Jacopo da Lentino non provano che una cosa sola, la forma mista e artificiale della lingua poetica, ma non già l'uso popolare di quella forma in Sicilia, niente più di quello che lo provi per il toscano l'uso degli stessi condizionali in Guittone e in altri. Il *fora* è forma speciale di un verbo irregolarissimo e non prova l'esistenza dello stesso tempo negli altri verbi, niente più di quello che il prov. *er=ero* provi l'esistenza di altri futuri alla latina. Quello poi che egli aggiunge che la Sicilia non doveva esser priva di quella forma, perchè « ha sempre abbondato di forme verbali *forti* » non ha senso. Che c'entrano le forme *forti* col piuccheperfetto? Questo può essere tanto forte che debole, ma la sua esistenza non è punto dipendente dal numero delle forme forti e potrebbe benissimo sussistere in idiomi che non avessero altre forme che le deboli. Infatti lo spagnuolo che è quasi affatto privo di forme forti è quello che ha meglio mantenuto in vita quel tempo. Il ragionamento del D'Ovidio corrisponderebbe a quello di chi dicesse che un uomo deve avere tutti i suoi denti perchè ha molti capelli! Infine i due esempi che egli dà in nota sono altre due allucinazioni. L'*ápriro* non è che l'*aprirò* con accento ritratto per uso del verso, come in molti altri casi che addurrò a suo luogo. Il *parléra* che egli adduce come piuccheperfetto non è neanche verbo ma aggettivo! *Gente mal parliera* o *parlera* è il solito termine usato dai poeti provenzali e italiani per designare i maldicenti invidiosi degli altrui amori. Se fosse verbo suonerebbe, in antico italiano, *parlara*. Solo in provenzale sarebbe possibile tal forma verbale. E il D'Ovidio la cita come possibile esempio di piuccheperfetto siciliano dopo aver dato come tali *ofondára* e *gravára!* Ma anche prescindendo da questi e da altri errori, il suo stesso metodo di confutazione mi pare interamente sbagliato. Il D'Ovidio ama piuttosto di ragionare che di cercare, e crede aver dimostrato che una forma ha esistito quando ne ha af-

Qui alcuni intendono *ha* per *havvi* e spiegano: « Tuo padre non mi toccherebbe per tutte le ricchezze di Bari... » Ma questa spiegazione non può venir in mente se non a quelli che credono ancora all'origine siciliana del Contrasto, i quali certo devono trovar poco naturale che il padre della fanciulla avesse beni in quel di Bari. A me invece par chiaro, e anche grammaticalmente molto più naturale, che qui il poeta abbia inteso accennare ai beni del padre in relazione alla somma che egli intendeva contrapporgli a propria *defensa*, quando fosse stato assalito. Il passo perciò significa: « Tuo padre non oserebbe toccarmi per tutti i beni che egli può avere in Bari... » Ma anche ammessa la prima interpretazione le conseguenze sarebbero le stesse, poichè, come già dissi altra volta, la menzione di Bari come esempio di ricchezza e di magnificenza noto ed ovvio ai due interlocutori del Contrasto, proverebbe che là è la scena. Se questa fosse avvenuta in Sicilia tra due Siciliani, che senso poteva avere il citare come esempio di città grande e ricca Bari, anzichè Messina o Palermo, che oltre all'esser tali veramente, dovevano essere molto più note e affacciarsi prima alla mente dei due interlocutori? L'assoluto silenzio che si nota nel Contrasto per tutto ciò che riguarda luoghi, costumi, memorie della Sicilia, non sarebbe egli strano in una poesia d'origine siciliana e, secondo alcuni, di fonte popolare e di tradizione artistica tutta indigena? Il poeta che parlando alla sua donna cita Bari come esempio a lei più familiare, non fa egli capire che la donna era di là, e non avrebbe potuto figurarsi niente di più grande della sua Bari, come il pastore di Virgilio, che

---

fermato la possibilità. Per lui tutto è possibile dappertutto; ed è con questo falso criterio ch'egli ha creduto potermi combattere anche nella questione della lingua. Ma per la scienza una data forma non esiste se non nei dialetti pei quali si possono addurre sicuri esempi antichi o moderni. Insomma i ragionamenti non bastano; o provare con fatti sicuri e ben constatati o tacere.

Quanto alla debolissima prova cavata dalla pretesa rima sicula stimo oramai inutile il parlarne. Solo dirò che io nel proporre sulle rime sicule del Contrasto una spiegazione che le ricerche del Gaspary hanno poi validamente confermato, e affermando giustamente che la sostituzione della rima sicula riesce in qualche caso a distruggere anzichè ristabilire la rima, ero caduto in errore nel dare l'esempio poichè avevo supposto un sic. *ancura* per *ancora*. Che fa il D'Ovidio? Rigetta la giusta teoria ma accetta l'esempio sbagliato, chiamandolo anzi « una osservazione preziosa, » e ne fa il punto di partenza ad altre sue osservazioni per lo meno altrettanto « preziose, » argomentando cioè un « anorganico » *curi* per *core*, un *furi* per *fori* ecc. Questo mi pare quanto di più infelice sia mai stato detto e pensato su questo già infelicissimo argomento delle rime. Legga ora il D'Ovidio quello che in proposito risponde così bene il Gaspary (*Die Sicil. Dicht.*, p. 144 ss.) e muterà d'avviso.

Quanto poi aggiunge il D'Ovidio, facendo un'inutile difesa dello studio delle rime: « Dove sarebbero a quest'ora gli studî romanzi se agl'indizî che ci son forniti dalle rime e dalle assonanze si fosse da tutti attribuita quella così scarsa importanza, ecc. » è pura rettorica.

non uscì mai dai dintorni di Mantova, non intende parlare che di questa quando nomina l'*Urbs?* Insomma qualunque interpretazione voglia darsi a questi versi non si può che supporre come teatro della scena una località della Puglia. [1])

Dato dunque un componimento pugliese, che rappresenta una scena avvenuta in Puglia, messo nel codice Vaticano nella serie dei canti di un poeta detto *Pugliese*, non sarà già naturale supporre che questi ne sia l'autore? Ma ciò che ora può parere appena probabile acquisterà il più alto grado di verisimiglianza se ci faremo a considerare le poesie di Giacomino e a notarne le sorprendenti analogie col Contrasto, così nel tono e nel carattere generale, come nelle espressioni e nei minimi particolari.

Di Giacomino abbiamo nel codice Vaticano 8 componimenti (nn. LV-LXII) dei quali il primo (n. LV) è un *Compianto* composto in tono solenne e colla forma più elaborata della canzone; due sono brevi canzoni che non escono dal giro d'idee della lirica cortigiana (nn. LVIII e LXI), come si può vedere dal principio della seconda:

Quando veggio rinverdire
Giardino e prato e rivera,
Gli auscieletti odo bradire,
Udendo la primavera
Fanno lor gioia e diporto....

uno è un *Discordo* (n. LVII); mentre gli altri si allontanano per la natura loro e per il tono dalla vera e propria canzone, e s'avvicinano quale più quale meno alla lirica rappresentativa, come quelli in cui il carattere obbiettivo o prevale od è assai spiccato. Se la canzone LVI che comincia coi soliti luoghi comuni, muta alla terza strofa interamente di tono:

Oi bella dolzetta mia,
Non far sì gran fallimento
Di credere a la gente ria
Del lor falso parlamento....

la LX può dirsi addirittura mista, cioè lirica nella prima e nell'ultima strofa, e interamente rappresentativa con breve narrazione e dialogo nelle due strofe intermedie. La LXII mantiene abbastanza l'andamento lirico, benchè il poeta vi accenni all'avventura della discesa dalla finestra e ripeta le parole dettegli dalla donna, ma nella LIX la forma della canzone si perde del tutto, e non abbiamo che un dialogo in cui l'amante rimprovera la sua donna d'indifferenza e di freddezza, e questa si difende e infine si induce in prova d'amore a cedere in tutto

[1]) Anche intorno a questo si vegga la disinvoltura con cui se ne leva il D'Ovidio (*Op. cit.*, p. 516).

a'suoi voleri. È un vero e proprio Contrasto in tono semplice e popolare:

. . . . . .
Meo Sir, a forza m'aviene
Ch'io m'apiatti od asconda,
Cà si distretto mi tene
Quel cui Cristo confonda.
Poi non m'auso fare a la porta
Ond'io mi giudico morta;
E tu non hai nulla pietanza.
Amore.

Madonna, non ho pietanzà
Di voi, che troppo m'inganni,
Che sempre vivi in allegranza
E ti diletti in mie danni.
L'amor non ha inver voi forza
Chè tu non hai fermagio;
D'amor non hai se non scorza
Ond'io di voi son salvagio.
Amore.

Perchè l'autore di questo Contrasto non potrebbe essere pur quello del *Rosa fresca?* Per giungere dall'uno all'altro non c'era che un passo, abbandonare la lingua aulica e servirsi del dialetto. Nelle strofe citate ognuno sente lo sforzo del poeta per ottenere con quella lingua ribelle, stentata e convenzionale un po'di vivacità e di naturalezza nel dialogo.

Il sentimento del suo insuccesso deve averlo indotto a romperla una buona volta colle convenzioni e a scrivere in vernacolo. Fatto questo, il resto veniva da sè; poichè se in Giacomino la vena si sente anche fra gli impacci della scuola, come non doveva erompere ricca e spontanea quando si trovò sciolto da ogni pastoja? La tendenza ad un fare più libero e più popolare si palesa in tutti i suoi componimenti, non solo per l'elemento obbiettivo che vi si fa strada, quanto anche per la forma e la struttura della strofa. Fuorchè nella prima canzone, il cui argomento richiedeva forma più eletta ed elaborata, egli si serve dei metri più semplici. Anche nelle canzoni di contenuto cortigiano, come la LVIII e la LXI, le strofe sono a versi eguali senz'alcun artificio di rime. Nella canzone LIX non abbiamo che ottave di ottonarî rimati nel modo più semplice (*ab ab cd cd*). Poco più complicata è la LX (*ab ab cd dc*). La LIX poi, oltre alla forma a dialogo e alla semplicità della strofa, ha una specie di Ritornello. Qual poeta dunque più di Giacomino alieno dalle convenzioni e più amante del genere popolare? Chi più di lui poteva sentirsi spinto a tentare di scrivere una Tenzone che fosse popolare così per la forma come per il contenuto, e in cui la verità del dialogo desse rilievo alla semplicità e alla naturalezza delle situazioni? Ma se egli è l'autore del Contrasto, così sin-

golare e distinto da ogni altro com' è nel suo poetare, egli non potrà nascondersi a noi, ma si tradirà anche sotto le nuove spoglie. Quello che di caratteristico abbiamo riscontrato in lui e che ce l' ha fatto riconoscere come autore del *Discordo* n. LIII, varrà pure a palesarcelo come autore del Contrasto.

Cominciamo ancora dalle espressioni più generiche. Come in Giacomino la donna è chiamata *rosa*, *fiore dell'orto* ecc, così nel Contrasto *rosa fresca de l'orto* (str. III), *rosa invidiata* (str. IX), e fin dal principio:

Rosa fresca aulentissima....

che ha perfetto riscontro nel verso di Giacomino:

Aulente rosa col fresco colore.
LVIII, 41.

Le analogie si fanno ben più sorprendenti se guardiamo ai particolari con cui siffatte generiche espressioni s'accompagnano. Così alla strofa III che qui scriverò, per maggiore evidenza, coi versi divisi, come da alcuni editori si usa, rispondono alla lettera parecchi versi della Canzone LVII, di Giacomino.

Contrasto	Giacomino
.... Avanti foss' io morto	.... Dolce cera
C'aissi mi perdéra	Si peréra
Lo solazzo e 'l diporto;	Se non fosse lo conforto
Quando ci passo e vejoti	Che mi donaste in diporto....
Rosa fresca de l'orto	Ma voi siete lo fiore de l' orto....
Bono conforto — donimi tuttore.	Rosa fresca
	Già non t' incresca....

E si confrontino ancora nella stessa Canzone:

Bene son morto
E male colto
Se me non date conforto
Fiore de l' orto....

in cui abbiamo le stesse combinazioni di rime col medesimo accozzo di concetti e d'immagini.

Non meno sorprendente è la corrispondenza per le espressioni e le rime dell' ultima strofa:

Meo Sire poi iurastimi eo tutta quanta incenno;
Sono a la tua presenzia da voi non mi difenno;
S' eo minispreso ajoti merzè a voi m' arrenno....

E in Giacomino:

Ma faccia che le piace ch' io m' arrendo
A sua merzè, colpa non mi difendo.
LVIII, 19.

E si confrontino pure:

Donne merzè ch' io 'ncendo.
LVI, 28.

Tutto 'ncendo
. . . . Fina donna, a voi m' arrendo.
LVII, 81.

E qui è anche da notare che quel *Meo Sire* con cui la donna chiama l' amante è pure l' espressione messa da Giacomino al principio d' ogni strofa del Contrasto n. LIX in bocca alla donna; e così nella penultima strofa in cui similmente la donna *s'arrende*:

Meo Sir, se ti lamenti a me
Tu t' inde prendi ragione;
Ch' io vegno là ove mi chiame,
E nonde guardo persone.
Poichè m' hai al tuo dimino....

E in altro luogo:

Se, vai, meo Sire. . . .
LXII, 49.

Ma v'ha di più. Il verbo *arrendersi* che nei luoghi citati ha il comune significato di « cessare la resistenza, » è adoperato nella strofa X del Contrasto in un significato tutto speciale, quello di « ritirarsi dal mondo, » cosicchè la dichiarazione di volersi *arrendere* suona ivi non come una concessione ma come una minaccia:

E consore m' *arrenno* a una magione
Avanti che m' artocchin la persone.

Ora la stessa minaccia fa la donna di Giacomino:

Ve' ch' io m' *arrendo*
E faccio altra vita;
Giammai non entro in gioco nè in danza,
Ma sto rinchiusa più che romita.
LXII, 49.

Ciò che dà poi a codeste coincidenze un valore decisivo si è il vedere come fosse appunto una delle note più spiccate del nostro poeta codesta abitudine di girare e presentare sotto più forme gli stessi concetti e le stesse immagini, e di ripetersi a brevi intervalli anche nello stesso componimento e perfino nella stessa strofa. Così nel *Compianto* n. LV:

— Disparti amore e togli l' allegranza.
— Che m' ài tolto la gioia e l' allegranza.

— Levòmi gioco e canti
E la dolze compagnia.
— Partit' ài la più dolze compagnia.

— E non mi mostra li dolzi sembianti
Che solìa.
— E non m'abella sicom' far solìa
In sua sembianza.

E nel *Discordo*, n. LVII:

— La feruta
Non si muta
De' vostri sguardi....
— Si m'àn feruto i vostri sguardi....

Quanto più non doveva ciò accadere da un componimento all'altro! Ma si vegga quanto anche in ciò Giacomino riveli se stesso nel Contrasto. In questo troviamo gli stessi versi e gli stessi giri di parole ripetuti due e fin tre volte:

Str. II..... Avereme non potera esto monno
Avanti li cavelli m' aritonno.
Str. XXIV. Avereme non potera esso monno
Avanti in mare jitomi al profonno.
Str. XXX.. Avere me non puoi in sua podesta
Innanti prenni e tagliami la testa.

Str. V..... Intendi bella questo ti dico eo?
Str. XVII.. Intendi bene ciò che boglio dire?

Str. VI..... Se tanto aver donassemi quant' à lo Saladino
E per ajunta quant' à lo lo Soldano
Toccareme non poteria la mano.
Str. XX..... Non ti degnara porgere la mano
Per quanto avere à 'l Papa e lo Soldano.

Altri esempi simili v. nella *Rivista di fil. rom.* II, 191.[1])

Anche certe combinazioni di rime trovano corrispondenza in Giacomino:

fáglia: báglia Str. XXVIII e Giac. LVI, 31, 33.
bellezze: altezze Str. X e Giac. LIII, 153.

Lo scambio del *tu* e del *voi* così frequente in Giacomino occorre nelle strofe I e XXXII del Contrasto.

L'uso di parole e di espressioni francesi e provenzali come nel Contrasto è notevole in Giacomino: *bradire* LXI, 3 (a. fr. *braidir*), *trezeria* LVI, 47 (fr. *tricherie*), *miratore* « specchio » LVII, 144 (prov. *mirador*), *verdero* LVII, 39 (prov. *vertader?*), *ispello* LVII, 70 (a. fr. *espeler*) ed altre d'uso più comune.

Infine si noti l'uso di voci e forme meridionali: *menne* LV, 9, e il già notato *arrendersi*, e l'uso dei piuccheperfetti: *peréra*, *disperéra*, *avedéra* LVII, 60, ecc.

---

[1]) Nell'accennare queste frequenti ripetizioni io le spiegai come effetto di verbosità meridionale. Il D'Ovidio nel ripetere le mie parole soggiunge commosso: « Così egli dice con una crudezza (!) che per fortuna non è di tutti i Settentrionali. » Oh sì, fortuna! dico io, perchè l'unità d'Italia correrebbe pericolo.

Così dunque il carattere generale, come le particolari espressioni, voci e forme dei canti di Giacomino concorrono a far ravvisare in lui l'autore del Contrasto. Resterà ad esaminare se, come è probabile, anche il n. XLII che appartiene similmente al genere popolare, si possa credere opera dello stesso poeta.

Con questo sarebbe infine facile anche lo spiegare parte dello strano nome datoci dal Colocci. Ho detto che, ammettendo tutta la buona fede di questo erudito, la forma di quel nome doveva provenire da un equivoco. E la cosa potè infatti andare in questo modo. Giacomino è detto nel codice Laurenziano *Giacomo Pulliese*, ma nei primi codici la forma dev' essere stata *Jacomo*, come spesso è infatti chiamato il Notaro da Lentino nel Laurenziano e nel Palatino, e potè pure scriversi *Jacamo* o *Jachamo*. Qualche copista avrà poi scritta un po'staccata, come spesso accade, la prima sillaba, quasi fosse *Ja camo;* altri e forse il Colocci stesso avrà scambiato la prima parte così staccata per la particella *da*, ingannato da quella certa somiglianza che si nota in alcuni manoscritti tra il *J* e il *D*, onde quell'assurdo *da camo* mutato poi a piacere in *dal Camo* e *di Camo*. I dotti Siciliani fecero il resto. Vincenzo Auria cominciò nella *Sicilia Inventrice* a proporre di leggere *d'Alcamo*, e fu seguito dal Mongitore e dal Crescimbeni e dietro a questo da tutti gli altri.[1])

A favore dunque dell' ipotesi che il Contrasto sia di Giacomino Pugliese stanno:

I. La sua collocazione nel codice, particolarmente essendo più che probabile che anche il n. LIII appartenga a Giocomino.

II. La forma pugliese e l'essere la scena localizzata a Bari.

III. L'estrema somiglianza nel genere tra il Contrasto e alcune poesie di Giacomino.

IV. L'identità di forme, espressioni e di interi emistichî del Contrasto coi versi del poeta pugliese.

V. La forma stessa del nome, per quanto alterata, lasciataci dal Colocci.

Tutte queste coincidenze saranno casuali? Molti so che lo diranno. I miti letterarî non sono meno tenaci e difficili a sradicare che i religiosi. I dotti adorano con egual fervore che il popolo gl'idoli che si sono fabbricati colle proprie mani. Anche questo mito del vecchio cantore d'Alcamo trova e troverà per qualche tempo ardenti difensori; ma che esso possa reggere ancora a lungo ai ripetuti colpi della critica mi par difficile.

---

[1]) Quanto a *Cielo* due congetture mi si presentano probabili, ma la preferenza da dare all'una o all'altra dipenderà dai risultati che darà l'esame delle carte del Colocci, onde si chiarirà se la variante *Ciulo* sia da attribuire interamente all'Ubaldini. Intorno alla forma *Jacamo* per *Jacomo* v. le mie *Osservaz. sul Vocal. Ital.* § XIV, ed anche *Studi di etim. ital. e rom.*, n. 81.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

9 B 320